

## **Las representaciones escritas a partir de la audición**

### **Un estudio de las transformaciones melódicas en vinculación con la armonía**

VILMA WAGNER, UNLP, FACULTAD DE BELLAS ARTES, LEEM

Las actividades de transcripción de melodías, como parte del proceso del desarrollo auditivo de músicos profesionales, fueron tomadas tradicionalmente como un fin en sí mismo, en el que a través de dictados musicales especialmente preparados, los estudiantes debían dar cuenta de su capacidad para reproducir con exactitud las partituras que habían dado origen a dichos dictados. Este posicionamiento se sustenta en la concepción de la música como texto, desde la cual la partitura es considerada como la música misma. Por el contrario, nuevas perspectivas de la pedagogía musical que tienen en cuenta otras ontologías de la música, presentan la idea de que la lectoescritura, en tanto representación de la música, más que la música en sí, da cuenta de procesos comprometidos en la comprensión musical. Desde estos enfoques, la escritura musical, como dispositivo metalingüístico, permite analizar procesos cognitivos particularmente involucrados en la comprensión de la estructura musical. En ese sentido, se han realizado varios estudios donde se replantea el concepto de transcripción como réplica de una partitura modelo, para dar lugar a la idea de que cuando un estudiante en su proceso logra una apropiación de lo que escucha, es posible que genere

discursos que impliquen la presencia de transformaciones que adquieran significado según la propia perspectiva cultural de su realidad musical.

En este marco, la cátedra de Lenguaje Musical de la carrera de Música Popular propone durante el primer año un abordaje de los contenidos a partir de la exploración, análisis, composición y ejecución vocal e instrumental. En esta etapa se busca generar un espacio donde el acercamiento a dichos contenidos se apoye en la utilización de un instrumento como referencia externa para la conceptualización y como soporte para el canto. Durante el transcurso del segundo año se retoman los contenidos planteados, aspirando a lograr la internalización prescindiendo de un instrumento para su reconocimiento e interpretación. Se trabajan estrategias para que los estudiantes logren desarrollar representaciones escritas formales en pos de favorecer el vínculo integral entre lo que se puede tocar, cantar, componer, escuchar, representar y comprender de la música.

En el presente trabajo se estudian 97 transcripciones realizadas por estudiantes, sin el apoyo de un instrumento, a partir de un fragmento de la canción "Ezeiza" de La Guardia Hereje. Se pondrá especial énfasis en la observación de las transformaciones melódicas y su vinculación con las funciones armónicas cifradas, esperando obtener datos para reflexionar sobre el nivel de comprensión que reflejan las representaciones realizadas. Cabe preguntarse en qué medida los estudiantes logran valerse de los conocimientos teóricos y prácticos adquiridos para resolver una actividad de transcripción de esta naturaleza.

La cátedra de Lenguaje Musical de la carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes propone un área de trabajo auditivo desdoblado entre Lenguaje I y II. Durante el primer año (Lenguaje I), el trabajo y la incorporación de las herramientas teóricas presentadas, se lleva adelante desde la exploración, análisis, composición y ejecución vocal e instrumental. En esta etapa se busca generar un espacio de acercamiento a los contenidos a través del canto y la interpretación instrumental grupal. A partir del aprendizaje en algunas ocasiones "de oído" de una canción o melodía y también a partir de la decodificación de partituras. Durante el transcurso del segundo año (Lenguaje II) se retoman los contenidos planteados en Lenguaje I aspirando a lograr

mayor autonomía en su reconocimiento e interpretación. Es decir, se trabajan estrategias para que los estudiantes logren una internalización de los contenidos y puedan desarrollar representaciones escritas formales sin apoyo instrumental en pos de favorecer el vínculo integral entre lo que se puede tocar, cantar, componer, escuchar, representar y comprender de la música.

En este marco, uno de los procedimientos asociados a las expresiones gráficas es la transcripción. Las actividades de transcripción de melodías, como parte del proceso del desarrollo auditivo de músicos profesionales, fueron tomadas tradicionalmente como un fin en sí mismo, en el que a través de dictados musicales especialmente preparados, los estudiantes debían dar cuenta de su capacidad para reproducir con exactitud las partituras que habían dado origen a dichos dictados. Este posicionamiento se sustenta en la concepción de la música como texto, desde la cual la partitura es considerada como la música misma e implica que el objeto de conocimiento es lo que queda escrito. Desde esta perspectiva se le atribuye una realidad perceptual auditiva a rasgos de la escritura: “escuchar una corchea” o “tocar un compás”, por ejemplo (Shifres, 2005). Se encuentra naturalizado en los ámbitos profesionales pensar técnicamente la música en los términos en los que se la escribe, desconociendo el aspecto fundamental de la música que es sonando en tiempo real (Vargas y Chernigoy, 2008).

Por el contrario, nuevas perspectivas de la pedagogía musical que tienen en cuenta otras ontologías de la música, presentan la idea de que la lectoescritura, en tanto representación de la música, más que la música en sí, da cuenta de procesos comprometidos en la comprensión musical. Desde estos enfoques, la escritura musical, como dispositivo metalingüístico, permite analizar procesos cognitivos particularmente involucrados en la comprensión de la estructura musical. En ese sentido, se han realizado varios estudios donde se replantea el concepto de transcripción como réplica de una partitura modelo, para dar lugar a la idea de que cuando un estudiante en su proceso logra una apropiación de lo que escucha, es posible que genere discursos que impliquen la presencia de transformaciones que adquieren significado según la propia perspectiva cultural de su realidad musical. Esta noción de transformación está alineada a la idea de Bruner sobre comprensión literaria (1986) y estudios sobre oralidad (Colombres, 1997, 2003), que

sostienen que una transcripción literal de un relato oral carece de valor porque pierde aspectos fundamentales que hacen de esa cadena lingüística un fenómeno estético. De manera que para lograr capturar los detalles estéticos de una composición literaria, el transcriptor debe intervenir. Así la transcripción podrá mostrar pequeñas intervenciones que la alejan de la literalidad mecánica como garantía de fidelidad al original pero que aportan a la construcción de sentido estético de la transcripción. También podemos apreciar esto en el ámbito de la ejecución musical. Por ejemplo, una misma composición puede dar lugar a muchísimas ejecuciones que mantienen la identidad de la obra. Los grados de libertad que estas desviaciones expresivas tienen para no perder la identidad de la obra dependen de múltiples factores, en particular la cultura de pertenencia tanto de la ejecución como del oyente (Shifres 2008). Cuando la cultura musical es oral, posiblemente estos grados de libertad sean mayores. En el marco de la pedagogía musical se ha propuesto que las transformaciones son representaciones que no resultan una réplica exacta de la aplicación del código convencional de escritura (desarrollado en el ámbito académico) a los valores de alturas y duraciones identificados a partir de la audición de una obra. Las particularidades observadas en una transcripción que presenta diferencias con la música escuchada, por ejemplo pueden ser consideradas como una desviación verosímil, que da cuenta de la práctica de significado del estudiante. Así también es posible otorgar lugar a la representación de las estructuras más que a la literalidad.

Es por ello que en nuestro contexto de enseñanza, viene siendo necesaria la búsqueda de ciertas pautas de aceptabilidad de las transformaciones sobre la base de vinculaciones que se pueden establecer entre, por un lado los rasgos de una transcripción y el contexto cultural de pertenencia (la literalidad en el uso de las alturas propuestas por el modelo depende del contexto cultural de referencia de la ejecución, por ejemplo canción estrófica, no todas las estrofas iguales). Y por otro lado el vínculo entre la transcripción con la estructura intrínseca de la melodía transcrita, bajo el supuesto de que hay notas que tienden a modificarse sobre otras, y que se relacionan con el lugar que ocupan en los niveles estructurales. De esta manera la cuestión de las desviaciones se separa de una lectura simplista del problema en términos de dificultad para transcribir (Wagner, 2010, Shifres y Wagner, 2012). Se puede especular que el estudiante-

oyente-transcriptor se apropia de la transformación usándola en sus respuestas como parte de su práctica de significado según la propia perspectiva cultural de su realidad musical.

Heinrich Schenker (1906), (1994), (1996), desarrolló un modelo que propone que la organización subyacente de una pieza tonal se origina en la estructura fundamental, un patrón armónico contrapuntístico de dos componentes con una configuración de la línea fundamental y la arpegiación del bajo, que reviste el carácter de unidad arquetípica. Desde un punto de vista psicológico, las teorías de la estructura subyacente sostienen que los oyentes experimentados asignan una importancia relativa a la organización de los eventos de la obra musical de acuerdo a información estilística previamente adquirida por la frecuentación a las regularidades de un idioma musical particular, las cuales son almacenadas en la memoria a largo plazo (Lerdahl y Jackendoff, 1983). Es un supuesto cognitivo que en la medida en que este conocimiento está disponible en el momento de escuchar música tonal, será implícitamente usado por el oyente para entender el despliegue de la estructura musical subyacente. Si bien este modelo alude a la música tonal, es posible aplicar un análisis jerárquico de notas estructurales en la música seleccionada en este trabajo aun siendo de características modales.

## Objetivos

Este trabajo se enmarca en el área de desarrollo auditivo que plantea la cátedra de Lenguaje Musical 2, y surge de la necesidad de profundizar el estudio que se viene realizando sobre transformaciones melódicas en el contexto de materias que trabajan el desarrollo del oído musical en vinculación con la lectoescritura.

La cátedra propone durante el primer año un abordaje de los contenidos a partir de la exploración, análisis, composición y ejecución vocal e instrumental, generando un espacio donde el acercamiento a dichos contenidos se apoye en la utilización de un instrumento como referencia externa para la conceptualización y como soporte para el canto. Durante el transcurso del segundo año se retoman los contenidos planteados, aspirando a lograr la internalización prescindiendo de un instrumento para su reconocimiento e interpretación. Se trabajan estrategias para que los estudiantes logren desarrollar representaciones escritas formales en pos de favorecer el vínculo integral entre lo que se puede tocar, cantar, componer, escuchar, representar y comprender de la

música.

Durante un cuatrimestre se retoman los modos antiguos y se realizan distintas actividades en donde se espera que los estudiantes puedan, por ejemplo, i) reconocer auditivamente las particularidades de cada modo (sonido y acordes característicos), ii) cantar una línea de bajo en una textura de acompañamiento, iii) cantar arpeggios de acordes en estado fundamental, iv) aprender de oído melodías escuchadas y transcribirlas, v) identificar auditivamente funciones armónicas diatónicas de los modos, vi) reconocer e interpretar diferentes estructuras rítmicas en las músicas escuchadas, entre otras actividades.

A partir del recorrido realizado sobre estos contenidos, se analizarán en el presente trabajo 94 transcripciones realizadas por los estudiantes para su evaluación sin el apoyo de un instrumento, a partir de un fragmento de la canción "Ezeiza" de La Guardia Hereje. Se observarán las transformaciones melódicas y su vinculación con las funciones armónicas cifradas, esperando obtener datos para reflexionar sobre el nivel de comprensión que reflejan las representaciones realizadas. Cabe preguntarse en qué medida los estudiantes logran valerse de los conocimientos teóricos y prácticos adquiridos para resolver una actividad de transcripción de esta naturaleza.

### Acerca de "Ezeiza"

En el marco de esta carrera se considera fundamental el acercamiento al aprendizaje formal e institucionalizado, formas de estudio y aprendizajes propios de la música popular. Para esto, el contacto con la música a través de canciones y temas, la práctica de "sacar de oído" y la transmisión oral, colaboran en la construcción del lenguaje musical a través de una práctica corporal y un contacto compartido con la música desde lo interpretativo. De esta manera, el lenguaje musical se construye incluyendo al estudiante como parte del proceso en un rol activo, donde la legitimación de las herramientas estudiadas proviene de su inserción y vinculación con la práctica musical cotidiana. Por esto, la aplicación pedagógica de los contenidos se realiza con música "que existe" y que se selecciona de un amplio repertorio estilístico que se propone abordar. La canción "Ezeiza" pertenece a la banda platense La guardia Hereje, liderada por el letrista, compositor y cantante "Alorsa" (1979-2009), grupo que se caracterizaba por "combinar a la perfección los sonidos de tango, milonga

y candombe a fuerza de impecables guitarras criollas y letras que contaban los placeres y penurias del hombre de estos tiempos” según el periodista Martín Luna.

Esta canción que motiva el trabajo es justamente eso, una combinación en compás de 4/4 de tango, milonga y candombe, que recorre en su totalidad el modo mixolidio.

Presenta varias estrofas cantadas (por momentos casi habladas) y un estribillo muy repetitivo que pone de manifiesto la intención de todo el texto de la canción:

Oh, oh, oh, oh... adónde vas?

Es muy importante destacar que esta canción fue seleccionada para que los estudiantes realicen actividades de desarrollo auditivo ya que presenta un enlace armónico típico del modo en cuestión, utilizando durante todo el tema las funciones armónicas de I - VII - IV - I. El cambio de función por compás y el recorrido melódico sobre los grados de los acordes en este estribillo, hace aun más necesario el vínculo de la armonía con la melodía.

Es decir, si pensamos en los sonidos estructurales de la melodía en relación con la armonía, éstos están reforzados claramente no solo desde las alturas sino también desde la articulación rítmica.

### Actividad propuesta

En una situación de escucha 94 estudiantes de música separados en dos grupos en aulas separadas con un docente a cargo bajo las mismas condiciones escucharon 3 canciones en donde debían realizar diferentes actividades para entregar y ser evaluadas. Cada estudiante disponía de consignas con las actividades para ir resolviendo en cada canción. En el caso del presente trabajo, como ya se ha señalado se estudian los resultados obtenidos con la canción “Ezeiza” en donde se proponía:

A) Escuchar y cantar la melodía, atendiendo a los cambios armónicos

B) Cantar tónica y escala para identificar modo

C) Identificar la estructura métrica

D) Transcribir el estribillo completo (melodía con ritmo y funciones) teniendo en cuenta que la primera nota cantada del estribillo es re. Definir armadura de clave

Se escuchó varias veces la canción y se les pidió que, además, mientras la escuchaban la fueran cantando a lo largo de las repeticiones con el fin de memorizarla. En estas prácticas constantemente se promueve el canto ya que de

esa manera cada uno puede escucharse e ir escuchando lo que está cantando junto a sus compañeros, puede modificar, acomodarse, corregir, y enriquecerse en ese cantar todos juntos, favoreciendo la apropiación del tema para generar luego su propia representación escrita.

### Análisis de las transcripciones

Luego de observar todas las transcripciones y sus rasgos generales, y teniendo en cuenta el objetivo de este trabajo sobre la vinculación melódico-armónica, en primer lugar se dejaron al margen de este estudio 11 transcripciones representadas a partir de otro modo diferente al que desarrollaba la canción o con representaciones incompletas.

Las representaciones se distribuyeron entonces en 4 grupos con las siguientes características según tenían representadas las 1) funciones bien/melodía bien, 2) funciones bien/melodía mal, 3) funciones mal/melodía bien, 4) funciones mal/melodía mal.

Esta clasificación permite observar en la figura 1 que hay un gran porcentaje de estudiantes que no resolvió correctamente la tarea, otros que resolvieron muy bien la tarea y otros que pudieron resolver bien alguna de las partes de la tarea. También se observa que un 49% identificó bien las funciones armónicas y un 39% identificó bien la melodía. Esto motiva la indagación acerca del grado de vinculación que esperamos realicen los estudiantes sobre la representación melódico-armónica propia de una música escuchada, y a partir de allí se espera identificar la existencia o no de transformaciones verosímiles.

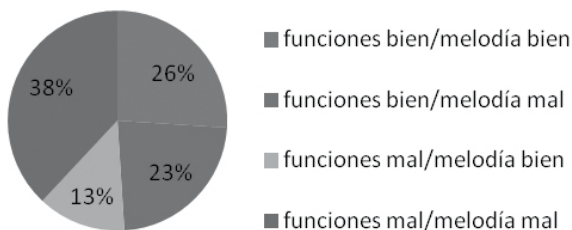


Figura 1. Grupos de representaciones según su vínculo melódico-funcional.

Si bien el primer grupo no presenta conflictos en cuanto al objetivo de este trabajo por considerarse transcripciones



correctas (figura 2), es interesante resaltar que varias representaciones tenían diferencias en cuestiones relativas a la representación rítmica del fragmento dado por algunos corrimientos o desfases en general obviando las síncopas. Aunque se muestran a continuación a modo de ejemplo en la figura 3, dado el alcance del presente trabajo dicho rasgo será motivo de análisis en un próximo estudio.

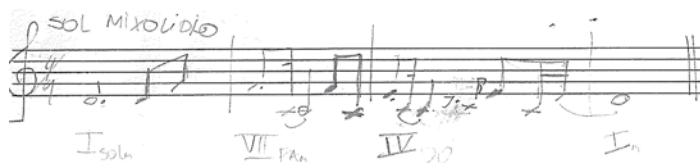


Figura 2. Representación funciones bien/melodía bien



Figura 3. Representaciones de melodía y funciones bien, con diferencias rítmicas

Respecto del segundo grupo identificado con funciones bien y la melodía mal, es donde se analizan la mayor cantidad de representaciones ya que presentan datos relevantes. Cabe aclarar que fueron retranscriptas de manera exacta algunas representaciones de los estudiantes a un editor de partituras con el fin de que sean legibles para esta presentación.

Por un lado se observan comportamientos similares en varias representaciones como las que se pueden analizar en la figura 4, donde aparece el reemplazo del mi (3ra del acorde de IV) por el fa, representando el mismo salto que se daba sobre la función de VII. En estos casos, podría estimarse que los estudiantes no han tenido en cuenta lo suficientemente

la articulación del próximo acorde, ya que han realizado una modificación de una nota estructural de la melodía. Además es interesante observar que en la segunda y tercera representación se han modificado además otras notas de voces superiores e inferiores, siendo las mismas coherentes con el cifrado funcional ya que reemplazan notas reales de los acordes cifrados, pudiendo ser consideradas transformaciones coherentes.



Figura 4. Retranscripción de 3 representaciones con funciones bien/melodía mal con transformaciones

En las representaciones que se observan a continuación (figura 5), hay un contorno melódico y direccional de los motivos correcta, pero varios sonidos representados que no tienen correspondencia armónica. Es interesante destacar que lo que está corrido en el caso de la primera representación es, en términos shenkerianos, la voz interior de la melodía que da cuenta de una gran desvinculación con lo armónico, además de omitir un sonido de la melodía. En el caso de la segunda representación, es la voz superior la que está corrida, desvinculándose asimismo con las funciones armónicas cifradas. En ambos casos el punto de llegada hacia el I es correcto.



Figura 5. Retranscripción de 2 representaciones con corrimientos en voz inferior y superior

En las representaciones de la figura 6, se observan modificaciones no solo de notas estructurales en ambas voces sobre las funciones de VII y IV, sino también de contorno melódico. Estos casos pueden considerarse con menos cercanía a la música escuchada y alejados del concepto de transformación verosímil, aunque el punto de partida y llegada es correcto en relación con la armonía cifrada.

Figure 6 consists of three musical staves, each representing a different transcription of a melody. Each staff is in 4/4 time and features four chord functions labeled above the notes: I, VII, IV, and I. The first staff shows a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, B4, A4, and ending on G4. The second staff shows a similar line but with a different contour: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff shows another variation: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Figura 6. Retranscripción de 3 representaciones con funciones bien/melodía mal

En la figura 7 se observa aún mayor distancia en las representaciones de la melodía escuchada, guardando poca o ninguna relación con el cifrado armónico, aún en su punto de llegada en donde hay casos como el primero que finalizan en sonidos que no pertenecen al acorde de tónica.

Figure 7 consists of three musical staves, each representing a different transcription of a melody. Each staff is in 4/4 time and features four chord functions labeled above the notes: I, VII, IV, and I. The first staff shows a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, B4, A4, and ending on G4. The second staff shows a similar line but with a different contour: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff shows another variation: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Figura 7. Retranscripción de 3 representaciones con funciones bien/melodía mal (final modificado)

El tercer grupo, corresponde como ya se ha mencionado a las representaciones que tenían las funciones mal y la melodía bien. Cabe aquí, como en el grupo anterior, analizar algunas representaciones a fin de ejemplificar los componentes

melódicos y armónicos. En principio se identifican en la mayoría de los casos solo una función errónea, siendo común el remplazo de la función VII por la de Vm como se observa en la figura 8. Esto da cuenta de cierta comprensión funcional ya que ambas comparten 2 de sus notas reales y pueden considerarse acordes de remplazo (Re menor en el lugar de Fa mayor) pero no tiene vínculo ese remplazo con la melodía escrita. En las demás representaciones dado que la melodía está correcta y presenta solo alguna función mal, no hay correlato melódico-armónico en esos compases.

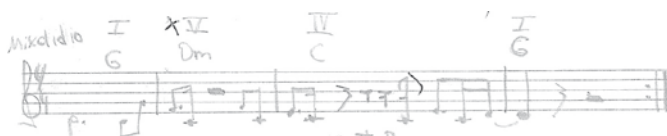


Figura 8. Representación de melodía bien y una función mal

Es interesante analizar una representación donde se observan las funciones de I-IV-V-I. Pero al igual que en los casos anteriores, no hay correlación melódico-armónica. (figura 9)

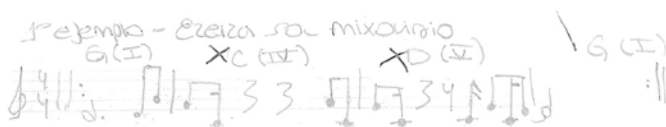


Figura 9. Representación de melodía bien y dos funciones mal

Por último, el cuarto grupo presenta muchas variantes ya que abarca gran cantidad de representaciones sin vínculo melódico-armónico en general como el caso que se observa en primer lugar en la figura 10. Pero también pueden observarse a continuación representaciones en donde si bien hay modificaciones melódicas, se guarda cierta coherencia con las funciones cifradas aunque con grandes corrimientos rítmicos como en el último caso.



Figura 10. Retranscripción de 3 representaciones con funciones mal/melodía mal

## Discusión

A partir de los resultados obtenidos se pueden extraer algunas conclusiones, en principio con respecto a la noción de transformación. Como ya se ha mencionado, este concepto permite superar algunas nociones objetivistas relacionadas a las actividades de transcripción de melodías, y utilizar la transcripción como un modo de crear enunciados que puedan dar cuenta de los significados de la experiencia musical. Por esto, se viene indagando acerca de que las diferencias que puede presentar una transcripción pueden ser vistas como indicadores de la comprensión de aspectos que van más allá de aquellos que pueden ser objetivamente observados en la partitura. Aceptar la presencia de transformaciones verosímiles implica una gran actividad interpretacional por parte del docente, quien deberá evaluar en qué medida la transformación da cuenta de la comprensión o de la incompreensión de un fragmento como el analizado. En este trabajo se pudo ver que las representaciones que tenían su cifrado funcional correcto y la melodía mal, no tuvieron en cuenta modificaciones coherentes de alturas para generar un correlato con la armonía en notas estructurales. Si bien en la mayoría se observan rasgos similares es interesante destacar la presencia de algunas transformaciones que podrían considerarse verosímiles como se han señalado en la figura 4. En los casos que han cifrado mal las funciones, podría estimarse que no han cantado los bajos ni arpegiado los acordes para corroborar ambas funciones, y es probable que se hayan basado en la experiencia de las sensaciones que generan los contextos tonales, por ejemplo al cifrar en

algunos casos tónica-subdominante-dominante-tónica desde el recorrido armónico.

En este sentido, dado que se trata de una canción que recorre el modo mixolidio, y que presenta rasgos de la música que los estudiantes vienen analizando, leyendo, explorando, componiendo e interpretando desde el año anterior, es interesante reflexionar y replantearse acerca del nivel de profundización y conocimiento real del contenido que pueden lograr ciertos estudiantes, ya que las transcripciones que presentan algunas incoherencias teóricas dan cuenta de una incomprensión no solo de la música en cuestión sino del objeto de estudio. Tal es el caso de una representación identificada en sol mixolidio pero cifrando el VII como un acorde de fa# menor. Es decir, hay cuestiones que trascienden la actividad de transcripción y a partir de ellas es posible detectar algunas faltas de comprensión.

El análisis de la estructura subyacente, aún tratándose de un fragmento de música que no presenta comportamientos tonales, permitió la localización de las modificaciones brindando criterios para su validación. Asimismo puede decirse que las modificaciones que no responden congruentemente a estas estructuras, pueden relacionarse a la pérdida de la tónica, o al reemplazo de saltos amplios por otros más pequeños o viceversa, manteniendo el contorno pero generando corrimientos de alturas.

Teniendo en cuenta estos resultados, cabe mencionar que a un grupo de alumnos que volvió a realizar tareas de transcripción para ser evaluadas, se les brindó como consigna las funciones armónicas de un fragmento musical para que, teniendo en cuenta la armonía dada pudieran transcribir la melodía. En varios casos vuelven a reiterarse incongruencias en el vínculo de ambos componentes.

Esto nos demuestra que en los estudiantes, al tratarse de prácticas que se han asociado tradicionalmente con el “tener oído o no tener oído” está muy arraigada una concepción separatista de los contenidos musicales, tendiendo a la resolución punto a punto de tareas de este tipo, dándole poco lugar a las estrategias trabajadas anteriormente.

Estas reflexiones motivan a seguir indagando sobre el tipo de trabajo de desarrollo auditivo que se espera recorran los estudiantes en la materia.

## Bibliografía

Arreseyor, F. (2015) Programa de estudio de la Cátedra de Lenguaje

Musical I y II de la Facultad de Bellas Artes. Material de circulación interna.

Bruner, J. (1986). *Actual Minds, Possible Worlds* [Realidad Mental y Mundos Posibles. Los Actos de la Imaginación que Dan Sentido a la Experiencia (B. López, trans.) Barcelona: Gedisa, 2004]. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Colombres, A. (1997) *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

Colombres, A. (2003) *Literatura Popular Bonaerense. Volumen 1: Literatura Breve*. Buenos Aires, Editorial Calálogos S.R.L.

Herrera, R. y Wagner, V. (2009). Una ejecución, diferentes transcripciones. En *Actas de la VIII Reunión de SACCOM*. Universidad Nacional de Villa María, Córdoba.

Schenker, H. (1990). *Tratado de Armonía* [Harmonielehre. Trad: R. Barce]. Madrid: Real Musical.

Schenker, H. (1994). *The Masterwork in Music: A Yearbook; Vol. I*. W. Drabkin (Editor). Trans: Ian Bent, William Drabkin, Richard Kramer, John Rothgeb, and Hedi Siegel. Cambridge: Cambridge University Press.

Schenker, H. (1996). *The Masterwork in Music: A Yearbook; Vol. II*. W. Drabkin (Editor). Trans: Ian Bent, William Drabkin, John Rothgeb, and Hedi Siegel. Cambridge: Cambridge University Press.

Shifres, F. (2007). La educación auditiva en la encrucijada. Algunas reflexiones sobre la educación auditiva en el escenario de recepción y producción musical actual. En M. Espejo (ed.) *Memorias de las II Jornadas Internacionales de Educación Auditiva*. Tunja: UPTC, pp. 64-78

Shifres, F. (2008). *Cognitivism. Alternative perspectives on the communication of musical structure through performances*. Disertación Doctoral. Roehampton University.

Shifres, F. y Wagner, V. (2010) El desarrollo del pensamiento musical a través de las re-descripciones de los contenidos discursivos. En F. Shifres y R. Herrera (Eds.) *Actas del Seminario "Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música"*. La Matanza. Ziap II y CEA-UNLP, pp. 23-29.

Shifres, F.; Wagner, V.; Martínez, G. y Capponi, R. (2011) Transformaciones melódicas en las representaciones cantadas y escritas de estudiantes iniciales de música. En A. Pereira Ghiena, P. Jacquier, M. Valles y M. Martínez (Eds.). *Musicalidad Humana: Debates Actuales en Evolución, Desarrollo y Cognición e Implicancias Socio-Culturales*. (Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música). Buenos Aires: SACCOM, pp. 691-701.

Vargas, G; Chernigoy, L. (2008) Música como texto y música como ejecución en los programas de Educación Audioperceptiva de la UNR. En M. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.). *Actas de la VII Reunión de*

SACCoM "Objetividad - Subjetividad y Música" pp. 251-255.

Wagner, V. (2010). Transformaciones y estructura melódica. Un abordaje a partir de la ejecución y Nuestro Cuerpo en Nuestra Música Wagner, Shifres y Holguín Tovar p. 354 I 2013 I ISSN 2346-8874 la transcripción. En Fillotrani, L. y Mansilla, A (Eds) Tradición y Diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical. Actas de la IX Reunión de SACCoM, Buenos Aires: SACCoM, pp. 314-323

Wagner, V. (2012). Las Representaciones Escritas de Estudiantes Iniciales de Música. Un análisis de las transformaciones y estructura melódicas. En Shifres, F. (Ed.), Actas del II Seminario sobre Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música. Buenos Aires: SACCoM, pp.124-136.

Wagner, V.; Shifres, F.; Holguín Tovar, P. (2013) Representaciones cantadas y escritas de estudiantes de música al escuchar diferentes performances de una misma pieza. En Fillotrani, L. y Mansilla, A (Eds) Tradición y Diversidad en los aspectos psicológicos, socioculturales y musicológicos de la formación musical. Actas de la IX Reunión de SACCoM, Buenos Aires: SACCoM, pp. 314-323.

La guardia Hereje (2007) "Ezeiza" en el CD Tango... Y otras yerbas.

- 1 Ellis, C., Adams, T. E., & H., J. S. (2015). Autoethnography: Understanding Qualitative Research. Heewon, C. (2007). Autoethnography AS METHOD: Raising Cultural Consciousness of Self and Others. Eastern University.
- 2 Segalen, M. (2005). Ritos y rituales contemporáneos. Madrid: Alianza.
- 3 Turner, V. (1980). La Selva de los Símbolos. Siglo XXI.
- 4 Holguín, P y Shifres, F. (2015). Escuchar música al sur del río Bravo. Desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana. Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte, vol. 10, núm. 15, 40-53
- 5 Mignolo, W., & Johnson, P. (2009). El lado más oscuro del Renacimiento. Universitas Humanística, (67), 165-203.
- 6 Mignolo, W. (2005). Semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas. AdVersus, II(3)
- 7 Leach (1971) Replanteamiento de la antropología. Seix Barral. Barcelona
- 7 Gennep, A. Van. (2008). Los ritos de paso. Madrid: Alianza Editorial.
- 8 Bourdieu, P. (1985). ¿Qué significa hablar? Madrid: Akal.
- 9 Olson, D. R. (1996). The world on paper: The conceptual and cognitive implications of writing and reading. BOOK, Cambridge: Cambridge University Press.
- 10 Quijano, Anibal (1991). Colonialidad y modernidad / racionalidad. Perú Indígena (Lima) Vol. 13, N° 29: 11-29
- 11 Dussel, E. (1994). 1492 El encubrimiento del Otro Hacia el origen del mito de la modernidad. La Paz: Plural.
- 12 Small, C. (1997). El musicar, un ritual en el espacio social. Conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, en Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review #4 (1999) ISSN:1697-0101
- 13 Turino (2008). Participatory and Presentational Performance. En Music as Social Life. The Politics of Participation. The University of Chicago Press, pp 23-66.
- 14 Malloch, S. (1999) Mothers and infants and communicative musicality. Musicae Scientiae (Special Issue), pp 29-57.
- Logo maga
- 15 Trevarthen, C. (1999/2000). Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. Musicae Scientiae, Special Issue, pp 155-215